

Die dem Versprechen zugrundeliegende Umkehrung impliziert ein Denken in Richtungen, dasselbe tut die mit ihm zusammenhängende Thematisierung von Richtigkeit und Aufrichtigkeit, insofern weist die Struktur des Versprechens auf die durchgehende Beschäftigung des Textes mit dem Sujet des Richtens, des Berichtigens (auch der eigenen Rede), der Gerichtetheit und des Perspektivismus des Erzählers und auf die Problematisierung von (Un-)Gerechtigkeit des Sprechens in Urteilen.

3. 1. Umrichter, Umgerichteter

Der *Bericht*, den der Schriftsteller als Ich-Erzähler über das sogenannte künstlerische Abendessen und die an diesem teilnehmenden Gäste liefert, ist eine einzige Schmäherde, in der über jede Person als „Mensch“ und Künstler, jeden von ihnen geäußerten Satz, jeden einzelnen Gegenstand in der Wohnung etc. ein vernichtendes moralisches oder Geschmacksurteil gefällt wird. Der Sprechende positioniert sich von vornherein als der in jeder Hinsicht überlegene Richter, was auch durch den räumlichen Standpunkt seines Beobachtens bekräftigt wird.¹⁹¹ Er *setzt* sich gleich am Anfang zum Richter, indem er sich in einen „Ohrensessel“ hinter der Eingangstür setzt, von dem aus er alle Ankommenen beobachten kann, ohne dass er selbst gesehen und beurteilt werden könnte. Der riesige Ohrensessel als Richterstuhl erhält seine Signifikanz in etwa zwei Dritteln des Berichts aufrecht, da jede Beobachtung, jedes Urteil, jede Reflexion, d.h. mehr oder weniger jeder Satz in diesem Teil des Textes den Zusatz „dachte ich im Ohrensessel“ oder „sagte ich mir im Ohrensessel“ enthält. Gleichzeitig entlarvt diese Position „hinter der Tür“ (40) die Voreingenommenheit, ja die Hinterhältigkeit des Richters, der nicht über die Anderen erhoben sitzt, sondern diese von hinten beobachtet, ihnen gleich im ersten Augenblick sozusagen in den Rücken fällt. Diese Blickrichtung, diese Art des Beobachtens von hinten oder aus einem Versteck heraus, die eine wiederkehrende Szenerie in Bernhards Prosa ist, beherrscht in *Holzfällen* auch die Erinnerungen des Erzählers an frühere Begegnungen. Gerade dem Komponisten Auersberger gegenüber, dem diese Vorgangsweise (den Schriftsteller von hinten angesprochen zu haben) vorgeworfen wird, wendet dieser die selbe Methode an. Die Beschreibung der früheren Szene ist ein Drama von Umkehrungen und Umdrehungen. Der beobachtete Auersberger habe einen „von nichts als *Perversität* rhythmisierten Gang“ (25, Herv. von mir – E. K.) gehabt, was den Beobachter dazu bewegt, sich „von Ekel geschüttelt“ umzudrehen Richtung Stephansplatz, das Gesehene dreht ihm sozusagen den Magen um („tatsächlich hatte ich

191 Zur semantischen Besetzung der vorgeschriebenen Plätze für die Beteiligten eines Prozesses und dem dadurch determinierten „Blick auf die Wahrheit“ siehe Seibert, Thomas-M.: Zeichen, Prozesse. Grenzgänge zur Semiotik des Rechts. Berlin: Dunker und Humblot 1996, S. 170.

meine Abscheu gegenüber den beiden so weit getrieben, daß ich mich, um zu übergeben, an die Wand vor dem *Aidakaffeehaus* gedreht hatte“ (25). An dieser Wand befindet sich aber ein Spiegel, der den Blick umdreht, und der noch stärkere Selbstekel kehrt wieder alles um:

„[ich] sah direkt in mein eigenes verkommenes Gesicht, [...] und ich ekelte mich vor mir selbst noch viel mehr, [...] und ich drehte mich wieder um und ging, so schnell ich konnte, auf den Stephansplatz... (26).

Die *Rücksichtslosigkeit* (25ff.), als welche eine derartige Beobachtungsweise beschrieben wird, kann vielleicht auch so aufgefasst werden, dass der von hinten Beobachtete keine Möglichkeit hat, den Blick zu erwidern.

Der Richter definiert sich in diesem Text also auch dadurch, dass er eine bestimmte Perspektive auswählt, dass er sich (zumeist gegen jemanden oder etwas) richtet. Der Ohrensessel entspricht der räumlichen Konzeptualisierung der Metapher, die der Richter sein soll, und die besagt, dass diese Figur nicht nur die zu beurteilenden Gegenstände seiner Überlegungen in eine bestimmte Richtung hin auslegen, sondern, um diese Richtung festlegen zu können, selbst gerichtet sein (und werden) muss. In *Holzfällen* scheint es auch aus diesem Grund nur konsequent zu sein, wenn die Urteile, die dieser Richter fällt, allesamt auf ihn zurückfallen: „Was für lächerliche und gemeine Menschen, dachte ich, auf dem Ohrensessel sitzend, und gleich darauf, was für ein gemeiner und lächerlicher Mensch ich selbst bin“ (39). Die Umkehrungen solcher Urteile, das Gegenseich-Kehren dieser Urteile ist eine dominante Gedankenfigur in Bernhards Text, die die Autorität des Richters als außenstehenden, neutralen und unangreifbaren Subjekts in Zweifel zieht. Der sich selbst richtende Richter taucht schon in einem bereits erwähnten früheren, mit *Exempel* betitelten Kurzprosastück Bernhards aus dem Band *Der Stimmenimitator* auf, in dem der Richter nach der Urteilsverkündung noch einmal aufsteht, und nachdem er erklärt hat, dass er jetzt ein Exempel statuieren werde, mit einer unter seinem Talar hervorgezogenen Pistole sich selbst in die linke Schläfe schießt. (St 30)

Das Erzähler-Subjekt ist in diesem Roman auch unter der Perspektive der Zeit ein sich gegen sich selbst Kehrendes. Die in der Jetzt-Zeit der Erzählung gefällten Urteile stellen sich als die Gegensätze der von vor dreißig Jahren mit der gleichen Vehemenz behaupteten Bewertungen dar. Als Veranschaulichung für diesen Gesinnungswandel sollen hier nur einige Beispiele stehen: „Damals“ empfand der Schriftsteller all diese von ihm jetzt beschimpften Leute als seine Retter (88), den Komponisten Auersberger habe er selber als „nichts als ein Genie“ (97), den „Novalis der Töne“ bezeichnet, heute als „nichts“ (97) und einen talentlosen „Webern-Kopisten“ (96), die anderen als „Kunsttalente“ (92), jetzt ein „Kunstgesindel“ (92), ihre Gesellschaft, die er damals „freiwillig“ (172) gesucht und als „Heilung“ (170) empfunden habe, schreibt er jetzt einer „Erpressung“ (172) zu und nennt sie eine „Ausplünderungskur“ (169) etc. Der Text

scheint also zu suggerieren, dass die Möglichkeit, ein Urteil zu fällen, eine Wahrheit zu formulieren (worauf das Urteil *per definitionem* Anspruch erhebt) immer an ganz bestimmte, nur geschichtlich, im Zusammenhang mit der Geschichte des Ich, fassbare Bedingungen gebunden ist. Dass Wahrheit eine Geschichte hat, macht sie erst einer Erzählung zugänglich, ja macht diese Erzählung notwendig. Diese Geschichte des Ich als Konstrukt auch eines nachvollziehbaren psychologischen Wandels ist aber in diesem Roman in zweifacher Weise durch die Figur der Umkehrung untergraben. Im Folgenden soll diese Behauptung erklärt werden.

Die Geschichte ist auf das hierarchische System von binären Oppositionen wie damals – jetzt, Hoffnung – Hoffnungslosigkeit, Glück – Depression, Freundschaft – Hass, Genie – Talentlosigkeit etc. aufgebaut, wobei die ersteren Glieder der Oppositionen sich alle auf einen bestimmten Zeitpunkt der Vergangenheit beziehen, auf die Zeit „vor dreißig Jahren“. Dieser Zeitpunkt scheint der unerschütterliche Ausgangspunkt des Vergleichs mit dem Heute zu sein, er wird in dieser Geschichte des Ich als Maß gesetzt, auf das bezogen das Heute seinen Sinn erhält, dessen Umkehrung das Heute ist. Es stellt sich aber heraus, dass dieser festgesetzte Zustand in der Vergangenheit in seinem Inneren die gleiche rhetorische Bewegung birgt: Die Begegnung mit der Künstlerin Joana, die Bekanntschaft mit Auersberger und die Freundschaft zu ihm habe im Ich-Erzähler vor dreißig Jahren „noch einmal eine totale Kehrtwendung verursacht“ (89):

tatsächlich hätte ich ohne die Joana, dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel, einen anderen Weg genommen, wäre möglicherweise den entgegengesetzten gegangen, wenn ich, diesen Gedanken noch weiter zurück verfolgend, den Auersberger nicht kennen gelernt hätte. Denn den Auersberger kennen gelernt zu haben, bedeutete im Grunde die Umkehr zum Künstlerischen, von welchem ich mich ja nach dem Abschluß des Mozarteums schon gänzlich und, wie ich damals glaubte, für immer abgekehrt hatte (89).¹⁹²

Die Kunst, „das Künstlerische“ wird damit als eine Gegenrichtung, als der entgegengesetzte Weg beschrieben (und dieses Künstlerische kann auch durch gar nichts Anderes definiert werden¹⁹³), und folglich die damalige Einschätzung der Künstlerfreunde, die Sichtweise und Gesinnung des Ich als Ergebnis einer Umkehrung verständlich. Dieses Ich lässt sich nur lesen als ein Immer-schon-Umgekehrter. Aus diesem Grund entbehren auch seine Urteile eines festen Bezugspunktes. Die Oppositionen als Antithesen, denen scheinbar die organisierende rhetorische Kraft der Erzählung zu verdanken ist, werden dadurch erschüttert, dass ihre als unversöhnliche Setzungen hingestellten Glieder

192 Bernhards Gedichtband *In hora mortis*, 1958 erschienen, wird Gerhard Lampersberg gewidmet, dem „einzigen und wirklichen Freund“, dem er „im richtigen Augenblick begegnet“ sei. (Diese Widmung fehlt in der Neuauflage 1987.) Vgl. Höller: Thomas Bernhard, S. 56

193 „Ich hatte mich [...]entschieden, endgültig, dachte ich auf dem Ohrensessel, wenn ich auch gar nicht wußte, was das ist, das Künstlerische, aber ich hatte mich für das Künstlerische entschieden, wenn ich auch nicht wußte, für was für ein Künstlerisches“ (90, Hervorhebung im Text).

von der Umkehrung in Bewegung gesetzt werden. Die statisch scheinenden Polaritäten stehen nicht mehr wie „zwei bewaffnete Krieger“¹⁹⁴ einander gegenüber. Damit verliert auch das Ich seine an bestimmten Zeitpunkten festgemachten Positionen, seine Geschichte kann nicht mehr als Geschichte im Sinne von chronologisch aufeinanderfolgenden (psychischen) Ereignissen gelesen werden, es sei denn als Geschichte, die im ständigen Richtungswechsel besteht.

Zweitens kann man die Feststellung machen, die die vorangehende Argumentation aus einem anderen Blickwinkel befestigt, dass diese Geschichte, die ein Kontinuum darstellen sollte, von Brüchen übersät ist, von Kehrtwendungen dauernd unterbrochen wird, die auf eine eigentümliche Weise eines Sinnes entbehren. Ihr Sinn könnte höchstens darin bestehen, dass sie passieren. Der Schriftsteller erzählt eine Geschichte seiner menschlichen Beziehungen, in der er dauernd mit allem bricht, woran er sich vorher festgehalten hat und was sein Selbstverständnis ausgemacht hat, ohne sagen zu können, warum diese Brüche erfolgen. Schon seine Bekanntschaft mit dem Ehepaar Auersberger ist die Folge eines Verrats an der Freundschaft mit der Schriftstellerin Jeannie Billroth: „Ich bin sozusagen *mit fliegenden Fahnen zu den Auersbergerischen übergelaufen* [...], hatte mit der Jeannie, der ich damals beinahe alles verdankte, gebrochen“ (222). Keine Erklärung wird geboten, nur lakonische Konstatierungen: „Eine Zeitlang gehen wir mit Menschen in eine Richtung, dann wachen wir auf und kehren ihnen den Rücken“; und: „Wir sind jahrelang mit ihnen befreundet und sind es auf einmal lebenslänglich nicht und wissen gar nicht, warum auf einmal nicht mehr“ (161ff.). Diese Feststellungen stehen in einer längeren Textpassage, wo implizit nach dem Grund dieser Kehrtwendungen gefragt wird. Der Text ist an dieser Stelle sehr klar von Entgegensetzungen strukturiert, von jeder Ursache der Abkehr lässt sich auch das Umgekehrte sagen, etwa:

wir [...] machen sie herunter, verleumden sie, verbreiten Lügen über sie, um uns zu retten [...]. Oder sie [...] verleumden uns und bezichtigen uns, verbreiten alle möglichen Lügen über uns, um sich zu erretten.[...] Oder sie helfen uns im entscheidenden Moment auf die Beine und wir hassen sie, weil sie uns auf die Beine geholfen haben, wie sie uns hassen, weil wir ihnen auf die Beine geholfen haben (162) etc.

Das Eine ohne das Andere ist nicht relevant, nur das Umgekehrte vom Umgekehrten gibt „die Wahrheit“ her: „Obwohl sie mich damals, vor dreißig Jahren gerettet haben, dachte ich, ich habe sie gerettet und sie haben mich gerettet damals, dachte ich, das ist die Wahrheit“ (170). Die Inversion setzt nicht eine *richtige* Sichtweise der Dinge in ihr Recht, indem das vorher Behauptete umgekehrt und dadurch erst richtiggestellt wird,

194 Vgl. Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 31.: „Die Antithese ist die Auseinandersetzung von zweier Arten von Fülle, die nach einem Ritual wie zwei bewaffnete Krieger sich gegenüberstehen: die ANTITHESE ist die Figur der *gegebenen*, ewigen, ewig rückläufigen Opposition: die Figur des Unsühnbaren.“

weil die Umkehrbewegung eine potenziell unendliche bleibt und damit die Behauptbarkeit jedweder Meinung erschüttert. An anderer Stelle soll noch darauf eingegangen werden, was für Konsequenzen diese Struktur für die Möglichkeit, eine Wahrheit zu formulieren, bedeutet. Hier ist vor allem von Belang, dass die Momente des als Umkehr beschaffenen Bruchs, die die Geschichte zerbrechen, auch eine Beständigkeit, Einheit, Festlegbarkeit des Sprechenden zu einem bestimmten Zeitpunkt als nicht hypostasierbar hinstellen. Das Subjekt, das sich durch die Gegensätzlichkeit von Vorher und Nachher definiert, ist in der Inversion selbst eine Figur der Zeit¹⁹⁵, und damit wird ihm die Möglichkeit geraubt, sich als etwas Stabiles zur Welt und ihren Erscheinungen zu verhalten; es ist bloß der nicht festlegbare Schauplatz von Umkehrbewegungen, und das Textgeschehen mutet an wie die Expandierung dieser Figur auf alles Sagbare. Seine Urteile entbehren dadurch eines Mittelpunktes, einer festen Grundlage. Von dieser Voraussetzung muss man ausgehen, wenn man von der Metapher des Richters spricht: Der Richter ist nicht nur derjenige, der das zu Beurteilende aus einer gesicherten Position in eine bestimmte Richtung hin auslegt, aber er ist auch nicht bloß der umgekehrte Richter, also ein Sich-Selbst-Richtender; er ist gleichzeitig „beides“: der Um-Richtende als Um-Gerichteter.

Die forensische Lektüre von *Holzfällen* muss erstens ignorieren, dass der Urteilende, der Richter eine Figur, eine Metapher ist. Davon muss sie auch absehen, weil dies auch „rückwirkend“ ihre Legitimation in Zweifel ziehen könnte. *Holzfällen* erzählt nicht einfach davon, dass der Richter in ihm eine rhetorische Figur ist, es vermittelt auch die Einsicht, dass der Richter eine genuine Metapher ist, nicht also bloß eine Metapher, die eine Übertragung aus dem Bereich des Rechts in den der Literatur vollzieht. Wenn Bernhards richtender Erzähler nur in dem Sinne eine Metapher wäre, dass er sich die gleichen Rechte vindiziert wie ein „richtiger“, im Justizbetrieb praktizierender Richter, nämlich kraft seiner Autorität Urteile über seine Mitmenschen fällen zu können, dann wäre aus dieser Metapher auf den „unübertragenen“ Sinn als Vorbild zu schließen, und der Richter, der im Fall Bernhard das Vergehen der üblen Nachrede und der Verleumdung verurteilte, könnte sich als dieses eigentliche Vorbild mit vollem Recht der Figuration entziehen. Ein literarischer Text aber, wie es *Holzfällen* nach allgemeiner Meinung ist, verrät zunächst einmal, wenn er überhaupt etwas mitteilen kann, etwas über das rhetorische Funktionieren der Sprache: Die Autorität der Justiz wurzelt u.a. darin, Rhetorik bloß als Mittel der Persuasion anzusehen.¹⁹⁶

195 Vgl. Hamacher, Werner: Die Sekunde der Inversion. In: Ders.: Entferntes Verstehen, bes. S. 335.: „[...] Inversionen haben [...] die Bewegung der Zeit zum Sujet. In der Zeit als der formalen Einheit kontradiktorischer Prädikate ist der transzendental-ästhetische Grund der Inversionsfigur gegeben. Die Rhetorik der Inversion ist die Rhetorik der Zeitlichkeit, sofern diese als die endliche Form der Einheit des in sich Unterschiedenen vorgestellt wird.“

196 Wie schwierig es ist, aus dieser Vorstellung von Rhetorik herauszukommen, zeigt z.B. ein Essay

Zweitens muss eine juristische Lektüre die im literarischen Text fraglich gemachte Verortbarkeit des sprechenden Subjekts außer Frage stellen. Die Bedingung dafür, dass der Autor mit der Person Thomas Bernhard und der Erzähler mit derselben gleichgesetzt werden kann, besteht zunächst einmal darin, dass das Subjekt in seinem Sprechen festzumachen, ihm eine Kohärenz, Einheit und Selbstidentität zu unterstellen wäre. Dies wird insofern vom Text selbst suggeriert, weil er von der Geste der Autorität, Urteile fällen zu können, beherrscht wird. Die juristische Lektüre, indem sie darauf aus ist, referierende Aussagen eines festlegbaren Subjekts zu identifizieren, muss das ebenfalls bedeutsame Funktionieren des Systems der Tropen außer Acht lassen. Die Metapher des Richters muss also nicht nur deshalb in Vergessenheit geraten, weil sie den Richter als Institution des Rechts literarisiert, sondern auch darum, weil die Justiz die metaphysische Subjektvorstellung braucht, um über Verfasser von Texten und die von diesem vertretenen Aussagen urteilen zu können.

Eine Lektüre von *Holzfällen*, die man literarisch nennen könnte, insofern sie der Kollision von performativer und kognitiver Rhetorik Rechnung trägt, muss aber auch folgende Feststellung machen: Während der apodiktische Stil des Textes ein selbstbestimmtes, selbstherrliches Subjekt, eines, das nach eigenen Gesetzen urteilt, nahelegen möchte, wird dieses vom figuralen Geschehen, das das Subjekt als einen nicht festlegbaren Mittelpunkt der Inversionsbewegung zeigt, unterlaufen,¹⁹⁷ die Metapher des Richters wird pervertiert und ironisiert.

von Walter Grasnick, der auf die amerikanische ‚Law and Literature‘- bzw. ‚Law as Literature‘- Bewegung Bezug nimmt und sich dessen bewusst ist, dass man „die Habermas-Derrida-Rorty-Kontroverse um die Literarisierung von Philosophie und Wissenschaft speziell auf die Rechtswissenschaft ausdehnen“ könnte, aber die Möglichkeit, Rhetorik in der Rechtswissenschaft und –praxis ernst zu nehmen, auf den Vorschlag verkürzt, verständlichere und überzeugendere Argumentation bei richterlichen Entscheidungen zu praktizieren. Man nehme besorgt zur Kenntnis, „wie sorglos die Richter oft mit der Sprache umgehen, sie und viele derer, die ihnen zuarbeiten, mitarbeiten im Produktionsprozeß des Rechts, dessen Endprodukt allemal und notwendig wieder ein Text ist.“ Um die Adressaten von in der Justiz produzierten Zeichen anzusprechen, „müssen sie ansprechend sein. Ob der Anspruch eingelöst wird, entscheidet die Rhetorik. [...] Plausibilität ihrerseits ist auch eine Frage des Stils.“ Grasnick, Walter: Über Recht, Rhetorik, Literatur. In: Merkur 51 (1997), H. 2. S. 154-159.

- 197 Zu einem ähnlichen Ergebnis, kommt C. Albes, *Thomas Bernhards Gehen lesend*. In den Monologen des Erzählers seien zwei konkurrierende Lesarten im Spiel, „nämlich die einer zielstrebig, auf Wahrheitsfindung hin ausgerichteten philosophischen Argumentation und die der figuralen Dekonstruktion dieser Argumentation“. Sie führt auch die einander extrem entgegengesetzten Beurteilungen dieses Textes in der Bernhard-Literatur darauf zurück, dass die einen dem persuasiven Charakter, die anderen der diesen durchkreuzenden figuralen Dimension Beachtung schenken. Albes, Claudia: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen; Basel: Francke 1999., bes. S. 96-301. Zitat auf S. 301